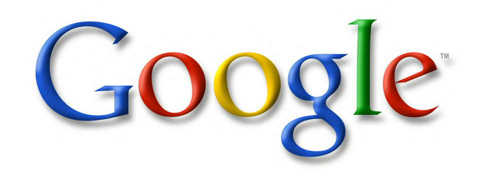






DU

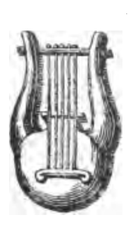
CHANT LITURGIQUE,

Par M. MIGNARD,

Correspondant du Ministère de l'Instruction publique, etc.

RÉSUMÉ CRITIQUE ET ÉTAT DE LA QUESTION.





DIJON,

DOUÏLLIER, IMPRIMEUR-LIBR., RUE DES GODRANS, 41.

1854.

DU

CHANT LITURGIQUE,

Par M. MIGNARD,

Correspondant du Ministère de l'Instruction publique, etc.

RÉSUMÉ CRITIQUE ET ÉTAT DE LA QUESTION.

Entre 996 et 1031, Robert le Pieux, fils de Hugues Capet et élève du docte Gerbert d'Aurillac, qui devint pape sous le nom de Sylvestre II, Robert l'*excommunié* (1), le bon roi Robert enfin, comme disent les chroniques, *priait Dieu fréquemment et fléchissait le genou une quantité innombrable de fois.* Il se rendait souvent à l'église Saint-Denis dans ses habits royaux, avec sa couronne, pour diriger le chœur à matines, à vêpres et à la messe, et chantait avec les moines. Il composait même des hymnes et des proses; et les légendaires racontent qu'un jour qu'il assiégeait un château près de Saint-Denis, il quitta le combat pour aller à l'abbaye faire ses dévotions accoutumées, et qu'alors, au moment où il chantait l'*Agnus Dei,* les murs du château s'écroulèrent subitement.

Un bon chantre était, à l'époque de Charlemagne, aussi précieux qu'un bon ministre : il fallait dix ou quinze ans pour le former; aussi la rivalité régnait-elle dans les Etats à propos de chantres, comme elle peut être provoquée, par un despote barbare, à propos ou sous le prétexte d'orthodoxie. Ainsi, les chantres envoyés à Charlemagne par le pape Etienne IV trouvèrent mauvais que les puissants de la terre voulussent vulgariser un art appartenant sans partage (pensaient ces chantres) à la capitale du monde chrétien. Il faut dire aussi que les chantres français n'étaient pas contents de se voir préférer des virtuoses étrangers. *O genus semper irritabile* CANTORUM!

(1) On sait qu'il fut excommunié pour son mariage avec sa parente au 4e degré.

Il est vraiment curieux de lire dans les récits du moine de Saint-Gall, comment ces autres singulières puissances s'appliquèrent à dénaturer les mélodies sacrées pour rendre illusoire la propagande du chant romain. Cependant Charlemagne, aussi fin qu'eux, s'en aperçut, un beau jour de la fête de la Nativité, à *Trèves*, et il renvoya les chantres au pape Etienne, en prévenant Sa Sainteté de la perfidie diabolique des virtuoses romains. Le moine de Saint-Gall dit qu'ils furent châtiés exemplairement, et cela ne peut être douteux, à cause du grand intérêt qu'a l'Eglise à propager le chant liturgique.

Charlemagne n'en poursuivit pas avec moins d'ardeur son plan de progrès de la musique sacrée. Il établit des écoles de chant à Metz, à Soissons, à Orléans, à Sens, à Lyon, à Cambrai, à Dijon, à Paris, etc. Je cite les plus fameuses et celles qui propagèrent avec le plus de succès *l'ombre du chant grégorien* : car l'essence même de la chose n'a jamais pu arriver aussi pure que l'or à travers tant d'années et tant d'interprètes toujours jaloux d'innover. C'est de Charlemagne que date, en France, l'initiation à ce qu'il appelait lui-même ses délices des *cantilènes grégoriennes*. Il ne se contentait pas de protéger et d'applaudir en souverain, car on lui attribue l'hymne du *Veni Creator* (1).

Aucun n'était reçu membre du sacerdoce sans avoir subi une multitude d'épreuves sur l'art musical ; et même il fallait savoir chanter, dit-on, pour être vu de bon œil au palais du grand roi. Les thèses sur cet art, regardé avec raison comme éminemment civilisateur, étaient sans cesse à l'ordre du jour dans l'académie impériale fondée par Charlemagne, et il y dissertait lui-même avec autant d'aplomb sur ce sujet que Napoléon Ier discutait, dans son conseil d'Etat, les questions les plus profondes et les plus ardues de nos lois civiles. Le passage suivant de M. l'abbé Cloet donnera une juste idée de l'ardeur et du génie musical de Charlemagne :

« Au temps où le célèbre astronome Ptolémée écrivait » sur la musique des Grecs orientaux, c'est-à-dire vers l'an

(1) Voir le remarquable livre de M. l'abbé Cloet, du diocèse d'Arras, et dont le titre est : *la Restauration du Chant liturgique*. J'aime à recommander ce livre au public lettré.

» 139 de l'ère chrétienne, le genre diatonique renfermait
» sept gammes établies dans les sept tons primitifs de l'é-
» chelle musicale. Ce système fut adopté pour le chant ec-
» clésiastique, et on alla bientôt plus loin, car on imagina
» de diviser chacune des sept gammes en une quinte et en
» une quarte; et, en plaçant cette quarte tantôt au-dessus
» de la quinte, tantôt au-dessous de la première note de la
» gamme, on arriva à former sur une même fondamentale
» deux gammes bien distinctes. De sept, le nombre des
» gammes se trouva donc porté à quatorze. Ces quatorze
» gammes donnent naturellement naissance à quatorze ma-
» nières de chanter, qu'on appelle les modes du *plain-*
» *chant*, tandis que la musique moderne ne compte que
» deux modes; c'est ce qui fait que la musique grégo-
» rienne, malgré la marche si simple de ses mélodies et leur
» peu d'étendue, produit des effets si variés. Or, la ques-
» tion du nombre des modes fut agitée devant Charlema-
» gne, qui, après avoir entendu les raisons pour et contre,
» fit cette fameuse réponse : *Octo toni sufficere videntur.* »
De là cette conclusion naturelle de l'auteur que je cite:
« Que la réduction des modes se rattache au règne de Char-
» lemagne, et n'est pas l'œuvre de saint Grégoire. »

Au surplus, c'est là une grave question à vider entre les plus doctes musicographes, et je ne suis ici qu'un simple annaliste qui m'inspire, en ce moment, du bel exposé de M. l'abbé Cloet, et qui n'ai d'autre intention que de faire connaître au public un savant livre de M. de Coussemaker, sur l'harmonie au moyen âge (1). Cependant, pour mettre le plus de clarté possible dans mon sujet, il est nécessaire d'examiner d'abord le point de départ du défi porté de nos jours à l'*archéologie musicale*, défi accepté avec un grand succès littéraire et artistique par M. de Coussemaker.

Entre une multitude de connaissances empruntées aux Grecs, nous leur devons encore nos premières théories musicales. Ainsi, cet art relevait de Pythagore et d'Aristoxène, dans les premiers temps du christianisme, et les lettres de l'alphabet, droites, renversées, contournées et fragmentées

(1) Histoire de l'harmonie au moyen âge. Paris, 1852, librairie archéologique de Didron, rue Hautefeuille, 13. Dijon, librairies de Lamarche et Hémery. Ouvrage couronné par l'Institut.

de mille sortes, étaient les signes en usage. Quant à l'origine de nos chants religieux les plus imposants, on ne peut guère se flatter de la connaître beaucoup. Le P. *Martini* pense que les chants inspirés aux Hébreux par la sublime poésie du roi David, n'ont pas été répudiés par les premiers chrétiens. Une opinion beaucoup plus judicieuse, à mon sens, est celle de M. l'abbé Cloet. Selon lui, les premiers chrétiens se sont bien moins affranchis encore des mélodies grecques, puisque c'était le genre de musique le plus répandu, et que plusieurs des premiers pères de l'Eglise sont sortis de l'école Néoplatonicienne. « On dit, » ajoute le même auteur dans une note, que le magnifique » chant de la *Préface* est une des formules mélodiques sur » lesquelles les Grecs chantaient leurs poëmes; mais, chose » incontestable, la partie principale du *Dies iræ*, en faux » bourdon, comme on le chante à Paris, est tirée d'une ode » de Pindare. »

Néanmoins une grande confusion régnait dans les chants de l'Eglise pendant les premiers siècles de l'ère chrétienne, lorsque saint Ambroise, archevêque de Milan, entreprit, au IVe siècle, de régulariser la musique sacrée et d'en faire l'objet d'un plan liturgique pour toutes les églises placées sous son autorité primatiale. Il le basa sur le système musical des Grecs, comme étant répandu non-seulement en Italie, mais jusque dans le nord de l'Allemagne, où, de tout temps, la musique a dû ses progrès, non pas exclusivement à l'organisation particulière des indigènes, comme on se plaît trop à le répéter, mais à la culture d'un art qui a toujours trouvé chez eux un professeur assez habile jusque dans la maison d'école du moindre village. Toutefois il est du sort des inventions humaines d'incliner toujours à la décadence : ainsi, les règles musicales tracées par saint Ambroise étaient déjà violées deux siècles après lui, lorsque le grand réformateur du chant liturgique, le pape saint Grégoire, vint poser une digue puissante à l'anarchie, en promulguant ses belles lois liturgiques dans un *Antiphonaire*, véritable code de la musique sacrée pendant plusieurs siècles, mais qui a disparu, comme beaucoup de belles et grandes choses, et à la mémoire duquel notre réveil du sentiment de l'unité catholique attire de nouveau le

respect et les aspirations de notre siècle, fatigué des innovations, du mauvais goût et des fausses doctrines.

Toutes les églises n'adoptèrent pas le *rit grégorien :* celle de Milan, par exemple, conserva le rit ambrosien; celle d'Espagne se vit forcément obligée d'accepter l'influence du goût moresque; et l'on vit saint Léandre, archevêque de Séville, mitiger ces deux éléments, auxquels saint Isidore, aussi de Séville, donna la dernière main : ce rit est connu sous le nom de *Mozarabique.* L'Eglise de France n'adopta le rit grégorien qu'au VIIIe siècle; néanmoins saint Grégoire avait envoyé des chantres dans toute la chrétienté, et il ne fallut rien moins que le génie et la volonté de Charlemagne pour triompher des obstacles de la routine et faire adopter dans ses états les *délicieuses cantilènes* qu'il demandait avec tant d'instance au pape Adrien.

On suit les traces de l'Antiphonaire de saint Grégoire jusqu'au Xe siècle; mais, à partir de cette époque, on ne sait ce qu'il est devenu. Il sera question tout à l'heure de l'importante découverte faite récemment d'une copie, dit-on, de cet Antiphonaire, dans laquelle deux notations figurent à la fois, celle par lettres et celle par des signes appelés *neumes.* Cette dernière circonstance semblerait devoir décider que la *notation neumatique* était déjà en usage au VIe siècle; mais c'est ici le champ de bataille et l'arène des opinions et des conjectures, car la vraie date de cette précieuse copie nous manque, et, par conséquent, la date du *système neumatique.* Quoi qu'il en soit, il y a de bien grandes présomptions pour la reculer jusqu'à saint Grégoire; et je lis, dans le livre de M. l'abbé Cloet, que les Lombards avaient introduit ce genre de notation en Italie, vers l'an 568. Au XIe siècle, vint s'offrir, par concurrence, le système d'une notation tout à fait nouvelle, inventée ou perfectionnée par *Gui d'Arezzo*, et devenue le riche embryon de tout notre système musical moderne. Ainsi, la gloire de l'impulsion donnée revient à saint Grégoire, et il y a déjà au moins douze siècles qu'on le reconnaît par la dénomination invariable de rit Grégorien ou chant Grégorien. Une délicieuse légende représente le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe placée près de l'oreille de l'illustre saint, et l'inspirant au moment où il dicte à son diacre Pierre ses

belles théories sur le chant liturgique. « *Multos libros confecit, quos, cum dictaret, testatus est Petrus diaconus, se spiritum sanctum columbæ specie in ejus capite sæpe vidisse. Admirabilia sunt quæ dixit, fecit, scripsit, decrevit, præsertim infirma semper et ægra valetudine.* » (Brev. rom. die XII Martii, lectio VI.)

Qu'oserait-on ajouter à d'aussi belles louanges? Rien, sinon que le pape Grégoire, avec tant de génie, était d'une simplicité angélique : il ne dédaignait point, par exemple, de présider en personne les écoles de chant, et d'instruire lui-même les petits enfants. Certain propos que lui font tenir ses biographes est d'une ingénuité charmante, et je ne résiste point, malgré la gravité de mon sujet, à la tentation de le citer ici. Il écrivait un jour à l'administrateur de ses revenus : « Vous m'avez envoyé un mauvais cheval et cinq » bons ânes. Je ne puis monter le cheval, parce qu'il est mau- » vais, ni les ânes, parce que ce sont des ânes. »

Qui que vous soyez, mon cher lecteur, essayez de cette modeste monture, fût-ce même *extra muros*, pour raison de santé encore, et je ne vous prédis pas moins le rire des bourgeois, et toutes les huées des gamins de Dijon.

L'histoire de l'harmonie au moyen âge, par M. E. de Coussemaker (1), est un in-quarto avec 38 planches, d'une exécution magnifique, et de l'exactitude desquelles d'illustres spécialités se portent garantes. Cet ouvrage, tant par l'heureux développement des théories que par les précieux documents qu'il offre au public, est destiné à faire époque dans l'art.

Après avoir exposé dans de très-savantes pages la théorie musicale des Grecs, et après avoir recherché ce qu'il y a de rapports entre celle-ci et le développement de la théorie musicale des peuples modernes du nord au moyen âge, l'auteur dont je parle nous montre les efforts d'*Isidore de Séville* au VIe siècle, et ceux d'*Hucbald*, moine de St-Amand en Flandre, au IXe siècle. Déjà, en 1841, M. de Coussemaker préludait à son grand travail par un mémoire sur les

(1) M. de Coussemaker a épousé une descendante de l'illustre peintre Mignard.

traités de musique du moine Hucbald, et sur la biographie de cet habile musicographe. Vers la fin du IXe siècle ou au commencement du Xe, la musique à sons simultanés prend le nom d'*organum*, sans doute parce que les sons de la voix humaine ressemblent beaucoup à ceux que fait entendre cet instrument; et de là, sans doute encore, on a dit d'une personne : *Elle a un bel organe*, c'est-à-dire elle a un timbre de voix plein et sonore.

L'éducation de l'oreille, pour employer un des termes judicieux de l'auteur, développe des goûts bien différents de ceux des premiers penchants: ainsi, avant l'existence de l'harmonie moderne, nous apprend M. de Coussemaker, la tierce, aujourd'hui constitutive de l'accord parfait, non-seulement n'était pas admise, mais était considérée comme une *dissonnance*. Le traité de Gui, abbé de Chalis, au monastère de Cîteaux, dans le XIIe siècle, nous montre le progrès et la conquête de l'art à son époque : car il cite parmi les intervalles qui n'avaient point été admis jusqu'alors, *la tierce et la sixte* (1).

Il ne faut pas croire que les premiers venus chantassent au lutrin comme cela se pratique de nos jours : le chantre, ou *præcantor*, était un vrai virtuose; il s'adjoignait un *succentor*, ou deuxième chantre, et un suppléant, *concentor*. Le plus souvent ces artistes se suppléaient tour à tour; quelquefois, et surtout aux jours solennels, ils chantaient alternativement, du haut d'*ambons* circulaires placés d'abord au milieu de l'avant-chœur, et dominant plus tard, sous des formes élégamment sculptées, les *jubés* qui se projetaient hardiment comme des ponts aériens en avant du sanctuaire.

Au VIIIe siècle on vit s'établir un corps de chantres sous la dénomination de *schola cantorum;* mais les voix ne faisaient entendre qu'un chant unique. Ce fut au XIIe siècle seulement que se forma le *déchant* (*discantus*), c'est-à-dire l'emploi de deux chants simultanés, savoir : la mélodie principale appelée *tenor*, et la partie d'accompagnement.

(1) Voir dans l'ouvrage de M. de Coussemaker le quatrième document inédit.

Le déchant se pratiquait de deux manières : soit avec les mêmes paroles pour les deux parties, soit avec des paroles différentes (1). Chose bizarre ! pendant qu'un chantre, nous dit M. de Coussemaker, faisait entendre les graves paroles de l'office de l'Eglise, l'autre chantait une mélodie mondaine, ou, pour mieux dire, populaire, comme l'était alors, par exemple : « *Long le riev de la fontaine*, etc., » poésie d'un trouvère contemporain. Nous ne pouvons, nous, comprendre un tel assemblage : cependant il s'explique, soit par la simplicité et la ferveur religieuse de ces temps, soit par l'influence des progrès du langage français, soit encore parce que les trouvères, qui étaient les artistes de l'époque, ne voulaient pas être exclus de la musique sacrée, lorsqu'ils se voyaient fêtés dans le monde comme les souverains législateurs de la musique profane.

Certains d'entre les musicographes, auteurs des plus anciens traités, appellent le déchant à deux parties un *contrepoint*. Le *triplum* et *quadruplum*, ou chant à trois et à quatre parties, étaient des chants ajustés comme on pouvait, et tant bien que mal (2). On regrette que M. de Coussemaker n'ait pas appliqué quelques-unes de ses vues si profondes et si ingénieuses à rechercher l'origine de cette sorte de contrepoint ordinaire à trois voix, auquel on donnait le nom de *faux bourdon*, et qui consistait en une suite d'accords de sixtes, pratiquées le plus souvent au-dessus de la mélodie du plainchant.

Une des plus curieuses pièces des rares documents recueillis par l'auteur de la musique au moyen âge, c'est le *fac-simile* du plus ancien monument *de déchant* découvert jusqu'alors (3). Cette pièce contient la notation en *neumes*. Ce sont de petits signes isolés ou en groupe, et fort bizarres par leur grande variété de forme, tantôt ronde, tantôt aiguë, tantôt longue ou raccourcie, carrée, obtuse, sinueuse ou en crochets, etc., etc. Il y a eu, sur le système des *neumes*, et il y aura sans doute encore de grands débats, où personne ne voudra s'être trompé ; mais qu'au moins on ait le bon

(1) Voir chap. 13, p. 55 de l'ouvrage de M. de Coussemaker.
(2) Voir ib., ch. 7, p. 29.
(3) Voir pl. 23 de l'ouvrage.

goût d'honorer ses adversaires dans une question, du reste, la plus inoffensive du monde, et qu'on se rappelle certain précepte d'indulgence donné par Horace à ses contemporains, dont l'esprit ne différait pas du nôtre apparemment.

M. de Coussemaker, dont la discussion est toujours un modèle de convenance, adopte la définition de du Cange, selon lequel *neume* est synonyme de note, et *neumer* signifie noter. Il trouve, et cette idée nouvelle lui est propre, que les neumes ont leur origine dans l'accent qui est, du reste, le signe modificateur de la voix dans le ton et dans la durée. Voici le résumé de cette théorie ingénieuse : Il y a deux *neumes générateurs*, qui sont l'accent aigu et l'accent grave; deux *neumes dérivés*, qui sont la virgule suivie de deux points, et le même signe suivi de trois, quatre ou cinq points (1). Un des accents exprimait l'élévation de la voix; l'accent circonflexe, qui est la juxta-position de chacun des deux neumes générateurs (*clivus* et *podatus*), exprimait l'union d'un son grave avec un son aigu. Selon la place qu'ils occupaient, le clivus et le podatus représentaient tantôt une seconde et une tierce, tantôt une quarte ou une quinte. Les neumes dérivés ou composés répondaient à certains mouvements de la voix, dont l'enchaînement était déterminé. Il y avait trois signes de durée : la longue se traduisait par un trait horizontal légèrement incliné; la brève, par un point isolé, et la semi-brève, par un point accompagné d'un ou de plusieurs autres. Certains signes exprimaient les divers sentiments de joie ou de tristesse, et certains autres, les mouvements lents ou précipités, etc. Dans un résumé aussi restreint, je ne puis entrer dans tous les détails nécessaires pour mettre à jour le remarquable système de notre auteur, et je sollicite son indulgence, aussi bien que celle du lecteur, sur l'imperfection de cet exposé.

Comme tous les esprits transcendants et sincèrement voués à la science, M. de Coussemaker ne croit point avoir épuisé le sujet; et il n'a pas l'enthousiasme de sa théorie au point de ne pas convenir avec *Hucbald* (*Institutio harmonica*) de l'imperfection que le système *neumatique* porte

(1) Notation, chap. 5, p. 171.

en lui-même. Il avoue que les neumes s'élevaient à peine au-dessus d'une *mnémotechnie*, et il ne doute point qu'ils ne servissent principalement à guider le chantre sur la marche ascendante ou descendante de la tonalité. Il ne pense pas, toutefois, que tout nouveau venu aurait pu chanter un motif sans l'avoir appris d'un maître le sachant par cœur. Rien, en effet, dans ces signes ne faisait connaître la nature de l'intervalle qu'il fallait franchir, ni ne portait la clef de la tonalité. La tradition et beaucoup de routine étaient donc deux choses nécessaires et dominantes, malgré la notation *neumatique*. On doit concevoir dès lors comment le chant grégorien a pu perdre bientôt de sa pureté native, puisqu'il dépendait beaucoup plus, soit de la tradition, soit des variations inséparables de la nature humaine, que d'une notation précise et législatrice, et que chaque école ou chaque *præcantor* même pouvait avoir sa manière de *neumer* et par conséquent de chanter (1).

Toutefois l'usage des neumes était en pleine vigueur à la fin du IXe siècle : un tableau des signes de notation à cette époque, par l'abbé Gerbert, en est la preuve (2); bien plus, l'antiphonaire de Saint-Gall, datant du VIIIe siècle et le plus ancien livre de chant noté, nous montre les neumes dans leur plus complet développement. Comment donc douter que ce système n'ait été perfectionné dans les écoles fondées par saint Grégoire? « Depuis le VIIIe siècle jusqu'au » XIIe, dit notre auteur, c'est-à-dire pendant quatre des plus » beaux siècles de la liturgie musicale, les neumes ont été la » notation exclusivement adoptée dans toute l'Europe, tant » pour les chants ecclésiastiques que pour la musique pro» fane. D'importantes transformations les ont toujours con» duits de plus en plus près de la *notation carrée* (3). »

Les neumes primitifs sont écrits au-dessus du texte, sans lignes et sans clefs; on adopta ensuite une ligne parallèle d'abord, puis une seconde ligne à l'encre rouge. Au fur et à me-

(1) Voir l'ouvrage de M. l'abbé Cloet, p. 64.
(2) Ib. Notation, ch. 5, p. 161.
(3) Dans ce dernier système, dit M. l'abbé Cloet (p. 233), les syllabes brèves sont représentées par au moins une carrée; les longues par au moins une carrée à queue, et les très-brèves ne peuvent porter qu'une losange.

sure que ce système de lignes prévalut, les neumes reçurent une forme plus nette et plus précise. M. de Coussemaker nous fait voir cette transformation dans un ingénieux tableau (1) dont les éléments sont puisés aux antiphonaires les plus précieux du XIe et du XIIe siècle, époque où elle se manifesta de la manière la plus décidée. Il donne de plus, parmi les nombreux *fac-simile* de sa troisième partie, un manuscrit du XIIe siècle tiré des archives du chapitre de Padoue (planche 38). On y voit les signes à angles aigus ou contournés prendre la forme ronde ou carrée, et principalement cette dernière, ce qui a fait donner à cette méthode la dénomination de *notation carrée*, dont le beau siècle est le XIVe. Dans le chapitre 8 de la partie de son livre intitulée *Notation*, le même auteur en développe la marche et le progrès ; et, tout en cheminant dans cette analyse patiente, il s'appuie sur les autorités les plus imposantes, et il sort triomphalement de l'inextricable embarras de toutes ces longues, brèves, semi-brèves, *ligatures*, *pliques* ascendantes et descendantes, etc., etc., où il faut vraiment tenir le fil tutélaire du labyrinthe. Il va plus loin encore ; il démontre, de par Aristote (2), par quel mouvement mécanique du gosier se répercutaient certains sons.

La seule théorie des *ligatures*, usitées au XIIe et au XIIIe siècle, exige de lui plusieurs beaux tableaux synoptiques, où il met en regard les données de ses propres documents du moyen âge avec une théorie des ligatures d'un traité d'Aristote (3). On concevra ce soin, quand on saura que les ligatures avaient une corrélation avec les *modes*, dont l'un, appelé parfait, se notait en noir, et l'autre, appelé imparfait, se notait en rouge, du moins c'est l'interprétation adoptée par M. de Coussemaker, d'après *Guillaume de Machault*, qui a dit, en parlant des signes de valeur ou notes : « *Nigræ sunt perfectæ ; rubræ sunt imperfectæ.* »

Dans son gros volume in-4o, suivi d'un index alphabétique fort utile à ceux qui ont des recherches à faire sur ce

(1) P. 184 de son ouvrage.

(2) Aristote de Stagyre, entendons-nous ; car M. de Coussemaker nous fait faire connaissance aussi avec un autre *certain Aristote*, musicographe au moyen âge.

(3) Voir p. 198 et 199 du livre de M. de Coussemaker.

vaste champ d'érudition, notre auteur divise très-logiquement sa matière en trois parties. Dans la première, il traite de l'histoire et de l'origine de l'harmonie, du caractère général de la musique mesurée pendant le moyen âge, et de l'examen comparé des divers systèmes de notation, à quoi il ajoute une bibliographie complète du déchant aux XIIe, XIIIe et XIVe siècles.

Dans la deuxième partie, il dote la science des traités théoriques les plus rares et jusqu'alors peu ou point connus. Il faut remarquer, outre ces précieux documents, un traité *d'organum* du XIe siècle, découvert par M. Danjou et par M. Morelot, de Dijon (1), à la bibliothèque Ambrosienne de Milan (2), et communiqué avec la plus grande obligeance à M. de Coussemaker par ces infatigables savants. Il faut remarquer encore : 1° la reproduction d'un traité de déchant *en langue romane*, qui avait été écrit sur les marges de deux feuillets du manuscrit 813, fonds Saint-Victor, de la bibliothèque impériale de Paris, et appartenant au XIIe siècle ; 2° un traité de musique de Gui, abbé de Chalis, reproduit sur un manuscrit du XIIIe siècle, de la bibliothèque Sainte-Geneviève de Paris ; 3° *l'art de déchanter*, reproduction d'un manuscrit appartenant autrefois à l'abbaye Saint-Victor, et portant aujourd'hui, à la bibliothèque impériale, le n° 813 ; 4° enfin, *la Calliopée légale*, par *Jean Hothby*, œuvre inconnue jusqu'alors et dont la science doit la découverte encore à MM. Danjou et Morelot (3). L'auteur était un moine carmélite, Anglais d'origine, et vivant à la fin du XIVe siècle. Son savant ouvrage occupe 144 pages de l'in-4° de M. de Coussemaker, qui le donne dans sa physionomie propre et dans le méchant italien du moine anglais, en joignant toutefois à ce texte très-original une traduction française.

La troisième partie de l'in-4°, intitulée *Monuments*, renferme des *fac-simile* d'une scrupuleuse exactitude et d'une

(1) Fils de l'honorable M. Morelot, doyen de la faculté de droit et membre de l'académie de Dijon.

(2) Voir l'ouv. de M. de Coussemaker, p. 225.

(3) Pendant que l'un de ces doctes touristes trouvait un manuscrit de *la Calliopée* à Florence, l'autre trouvait un manuscrit semblable à la bibliothèque Saint-Marc de Venise.

admirable exécution typographique, ainsi que plusieurs pièces manuscrites extrêmement intéressantes, datant du IXe au XIVe siècle. Parmi ces documents précieux, figurent au premier rang d'ancienneté deux odes latines de Boëce, et un chant sur la bataille de *Fontanet*, avec plusieurs proses des morts et des chants de la sybille sur le jugement dernier, tous monuments artistiques du IXe siècle, et où les neumes sont écrits au-dessus de chaque vers. On y trouve aussi l'ode d'Horace à Phillis : *Est michi nonum superantis annum*, etc., notée, au Xe siècle, de la même manière que les mélodies sacrées ; puis encore : Les Lamentations de Rachel ; les Vierges sages et les Vierges folles, pièces reproduites de manuscrits du XIe siècle ; une mélodie sacrée du XIIe siècle, à deux parties séparées par une ligne horizontale. Enfin, le *fac-simile* d'un manuscrit du XIVe siècle, où est noté un *faux-bourdon* à 3 voix. Notre auteur a pris soin, en outre, de donner, en notation moderne, la traduction de tous ces rares documents, ce qui révèle chez lui des études consommées et une patience qu'on n'apporte qu'aux œuvres de génie.

Il ne faut pas croire que l'auteur s'occupe seulement du mécanisme des divers systèmes de notation : il va beaucoup plus loin; car il examine toutes les questions les plus délicates, soulevées dans ces derniers temps par la pensée de restauration du chant grégorien, pensée très-haute et très-stimulante, en effet, pour l'esprit catholique, dont l'axiome *unus cantus* est corrélatif de celui de *una lingua*, et de ses autres axiomes d'unité et d'universalité. Aussi, tout un renouvellement de zèle et de ferveur a été le résultat de la découverte, faite en 1847 par M. Danjou, organiste à Saint-Eustache, d'un *Antiphonaire grégorien* complet, lequel gisait, profondément enseveli, au milieu d'un millier d'autres manuscrits appartenant à la bibliothèque de médecine de Montpellier. M. Danjou remarqua, dans cet Antiphonaire, deux notations : l'une d'après l'alphabet de transmission grecque, et l'autre en *neumes* écrits au-dessus des lettres. Il le considéra comme du IXe siècle, et comme une copie authentique de l'Antiphonaire même de saint Grégoire. Là-dessus, grands débats parmi les musicographes. Comment, en effet, accepter sans conteste un événement qui

reliait tout à coup une chaîne de traditions séparée depuis dix siècles de ses premiers anneaux rompus et dispersés? Il faut d'abord pouvoir interpréter cet Antiphonaire, disaient les hommes sagement temporisateurs; on va donc nous rendre dans leur pureté native, s'écriaient les gens zélés en caressant les rêves de leur imagination, on va donc nous rendre ces *délicieuses cantilènes* qui arrachaient des larmes à saint Augustin dans l'église de Milan, ces chants sublimes que Charlemagne admirait tant dans la ville éternelle, ce *Pange lingua*, œuvre de Fortunat, au VIe siècle, et dont l'attrait était assez puissant pour attirer à Rome, chaque année, le vendredi saint, dom Antonio Eximeno (1).

La découverte de l'Antiphonaire et la pensée de restauration du chant liturgique grégorien a peut-être plus agité, dans ces derniers temps, les provinces du monde chrétien que sa capitale même, où l'on est plus en garde qu'ailleurs contre les entraînements d'une pieuse sensibilité.

Il ne faut pas croire néanmoins que la source du chant grégorien s'y soit conservée pure: la diversité et la décadence, qui sont des œuvres incessantes, y ont évidemment exercé leur action destructive, et les chantres n'y ont pas été plus sobres d'innovations et de variantes qu'ailleurs : au contraire, peut-être, les virtuoses du chant liturgique ont pu là, plus qu'en tout autre lieu, à cause des mille petites rivalités de talents ou d'écoles, substituer leurs *fioritures* à la simple expression des chants primitifs; et je ne serais point surpris que la diversité, en ce genre, n'ait été, à une certaine époque, plus grande à Rome qu'à Paris, où, dans le siècle dernier, les plus anciennes mélodies faisaient encore répandre, à cause de leur simplicité, des torrents de larmes à Jean-Jacques Rousseau, dans l'église Saint-Sulpice.

Au surplus, M. de Coussemaker nous fait assister au spectacle de cette décadence, et l'on peut voir que le *manuscrit de Saint-Gall*, quoique peu antérieur au XIIe siècle, attribue 36 notes au seul mot *tuum*, et 40 au mot *nobis*, dans un verset du 3e dimanche de l'Avent.

Le genre *diatonique*, qui est l'essence du *plain-chant*,

(1) M. l'abbé Cloet, p. 24.

commença à se perdre, et l'on vit bientôt le *dièze* (1) et le *bémol*, accidents étrangers à cette grave musique, y faire invasion et en altérer la vigueur. A l'époque de saint Bernard, la confusion était devenue si grande, que notre illustre saint bourguignon, dont l'autorité dominait partout où l'on avait besoin de réforme, entreprit un traité sur la corruption du chant liturgique (2).

Saint Bernard et saint Augustin avaient eu cela de commun, qu'ils voulaient être émus par la pensée de l'âme, et non par la musique, considérant celle-ci comme un simple accessoire : « *Cantus sensum litteræ non evacuet sed fecundet*, disait saint Bernard (épître 312). » N'était-ce pas là une protestation directe contre la tendance mondaine et la mollesse qui gagnaient le chant liturgique; et ce document ne corrobore-t-il point l'authenticité du traité *de corruptione antiphonarii* attribué à saint Bernard ?

Au XVIe siècle, un autre Grégoire (3), tout en réformant le calendrier, entreprit aussi de réformer les chants liturgiques : *Palestrina* était bien entré dans les desseins du pape; mais déjà l'artiste avait subi l'influence des temps, et la pensée du grand maëstro n'avait plus ni le secret ni la majestueuse simplicité des mélodies primitives. C'en était fait, le *cachet grégorien* était perdu. S'il avait dû être retrouvé de nos jours, il l'aurait été par *Hayden, Haendel, Beethoven* ou *Rossini*, chantres délicieux entre la terre et le ciel, mais que les anges n'écoutent peut-être point. Ne créera-t-on plus jamais de ces grandes et sublimes mélopées, comme le récitatif de la *préface*, comme celui du symbole et comme la plupart des antiennes de nos fêtes? Mais, que dis-je ? il ne s'agit plus ici de créer aujourd'hui en ce genre : nous sommes trop mesquins; il s'agit de retrouver sous des ruines ces monuments de marbre et d'or, comme on rencontre dans les sables de l'Egypte ceux qui ne laissent déjà plus apercevoir que de rares sommets. Toute une nouvelle ère de patients bénédictins serait nécessaire pour rechercher

(1) En fait de chant grégorien, le dièze est une hérésie, a dit spirituellement M. l'abbé Cloet.

(2) Je dois dire cependant que ce traité ne se trouve pas dans toutes les éditions des œuvres de saint Bernard.

(3) Le pape Grégoire XIII.

les formules grégoriennes, et les désemparer de leur clinquant! Et, si l'on y réfléchissait, combien alors la vulgarisation nouvelle de ces belles mélodies ne réjouirait-elle pas les âmes qui ont de la grandeur et de la simplicité? Mais où est le *Numa chrétien* qui va bientôt s'enfermer parmi les rochers de la source sacrée? Où est l'artiste inspiré qui tiendra de nouveau la puissante palette de Michel-Ange, ou le suave pinceau de Raphaël? Qui donc rapportera du ciel le chant des anges?

Aujourd'hui, pour obtenir les progrès désirables et ramener le goût du chant liturgique, il faudrait encourager les maîtrises dans les cathédrales de France, donner plus d'impulsion à l'enseignement régulier de la musique dans nos écoles spéciales, et développer l'exercice et l'amour du chant jusque dans nos villages mêmes, comme on le fait en Allemagne. Alors, les mœurs de nos jeunes gens deviendraient plus douces et leur caractère plus aimable. Autrefois, les écoles ecclésiastiques, fondées par Charlemagne et soutenues par les évêques, entretenaient les bonnes traditions liturgiques. Entre autres écoles, celle de la principale abbaye de Dijon avait une grande renommée, soit pour l'enseignement de la musique, soit pour celui de la grammaire, et il est douteux qu'on eût à se plaindre alors du supplice qu'endurent aujourd'hui nos oreilles toutes les fois qu'il plaît à une jeunesse sauvage de nous éveiller en sursaut par des chants barbares, et bien moins exercés que dans les steppes de la Sibérie ou dans les monts Carpathes (1). L'Athènes grecque, ivre de fêtes où sa religion se mêlait, a-t-elle jamais entendu, au sortir des salons de Bacchus ou d'Apollon, les effroyables mugissements qui troublent les nuits de l'Athènes française?

A part nos villes de premier ordre, comme Dijon, par exemple, l'une de celles qui marchent à la tête de la civilisation, le chant des églises est généralement déplorable : le coryphée est à peine gagé, et les chœurs sont tenus par des virtuoses de 12 ou 15 ans qui ne savent pas une note. Aussi, dans beaucoup de lieux, les mélodies les plus suaves ou

(1) Je me hâte de dire que ces bruyants chanteurs nous viennent le plus souvent des quatre coins de la France.

les plus austères deviennent des parodies étranges qui ruinent la chaleur de l'âme, comme la mauvaise compagnie fait peur à l'homme cultivé.

Tous les sentiments dramatiques s'étaient produits dans l'Antiphonaire grégorien, et l'on aurait bien tort de considérer le drame comme né seulement au XIVe siècle, époque à laquelle il a été seulement mis en action; en effet, le véritable drame était profondément accentué dans les chants liturgiques de Noël, de l'Epiphanie, des Rameaux, de la Passion et des solennités pascales. Notre scène française est née de cette impulsion, et ses fondements doivent être profonds en effet, pour soutenir le magnifique faîte où brille Athalie, chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre du plus grand poëte tragique dont s'honore la France.

Les plus anciens drames en *notation neumatique* connus, sont *les Lamentations de Rachel, les Vierges sages et les Vierges folles, les Prophéties du Christ*, etc. (1). Notre auteur résume en style didactique, et en ces termes, l'idée que je viens d'exposer : « L'affluent ecclésiastique a été ce qu'on » peut appeler la *maîtresse reine dramatique* pendant les » IXe, Xe, XIe et XIIe siècles, avec deux autres artères colla- » térales, à savoir : la *jonglerie* seigneuriale, et la *jonglerie* » foraine et populaire. »

S'il m'était permis d'ajouter une pensée à ce rapprochement, je dirais que la civilisation chevaleresque, mondaine et galante des troubadours et des trouvères n'a pas dû peu contribuer à corrompre les sources de nos chants religieux, en donnant accès à la chanson frivole où notre esprit léger et frondeur dut bientôt se complaire. C'est au XIIe siècle, en effet, que commence à grossir le torrent de la décadence du chant grégorien. On peut comparer, en peu de mots, les temps de splendeur et ceux de cette décadence.

Si le plain-chant proprement dit était, dans les premiers temps, interdit à l'assistance pendant le cours des offices (2),

(1) Voir les planches dans la partie de l'ouvrage de M. de Coussemaker intitulée : *Monuments.*

(2) Concile de Laodicée, en 364. — Mulieres apostolus in ecclesia tacere jubet ; psalmum etiam bene clamant. (Saint Ambroise, préface sur les psaumes.)

les formules grégoriennes, et les dés ... nes et
quant! Et, si l'on y réfléchissait, c ...
risation nouvelle de ces belles m ...
pas les âmes qui ont de la gra ... Am-
Mais où est le *Numa chrétien* ... atio
parmi les rochers de la sourc ... Pr
piré qui tiendra de nouveau ... t
Ange, ou le suave pinceau ...
tera du ciel le chant des ...

Aujourd'hui, pour ob ...
mener le goût du ch ...
ger les maîtrises de ...
plus d'impulsion à ...
dans nos écoles ...
mour du chant j ...
le fait en Aller ...
deviendraien ...
Autrefois, l ... me.
gne et sou ...
tradition ... cette heureuse
cipale ... ieure des assem-
pour l' ... apprend le contraire
gran ... pitre 17), veuve romaine
du ... and nom, à laquelle il écri-
fo ... thléem : « Allez où vous vou-
... le laboureur chanter *Alleluia* en
... e sa charrue, le moissonneur entonner
... vigneron, armé de sa serpe, chanter un
... nos chansons d'amour dans cette province,
... sons de la flûte de nos bergers, et les passe-
... ps de nos hommes de labeur. »

Mais tout passe et tout périt! Cette douce et aimable ferveur dont nous entretiennent les pères de l'Église était déjà bien décrue au XIIe siècle; car saint Bernard se plaignait de la tiédeur apportée au chant des psaumes (3). Ce fut bien pis au XVIe siècle, où un concile censurait la négli-

(1) Voir saint Hilaire, sur le ps. 44.
(2) Loc. cit., traduction de l'auteur de cette notice.
(3) Voir Lib. ad sor. 52. — Voir aussi le card. Bona., de Div. Psalmodiâ, c. 17.



ꝛence de
cas de



scien
..endre, pou
des *neumes*, retr
mais cette découver
goût et toute la foi des a
m'arrêter juste au champ
toutefois beaucoup d'espoir pou
réaction calme et soutenue contre l
dente d'ailleurs aujourd'hui, et c'est une
pour les âmes honnêtes. L'aspiration à l'u
turgique est aussi un excellent symptôme; m
point nous abuser, c'est, je crois, le problème d'a
difficile qui ait été posé dans notre siècle, puisqu'il ne s
de rien moins que de substituer au présent un passé qu
n'est pas encore bien compris, et qui appelle de toute part, soit des découvertes nouvelles, soit de longues études et un profond examen.

(1) Le concile de Cologne, en 1536.

FIN.

Dijon, impr. de Douillier.

